

Title	La scène dans la jeunesse de Proust : chronologie des textes proustiens concernant les arts scéniques
Author(s)	NAKAO, Yukiko
Citation	仏文研究 (2001), 32: 121-134
Issue Date	2001-10-15
URL	http://dx.doi.org/10.14989/137918
Right	
Type	Departmental Bulletin Paper
Textversion	publisher

La scène dans la jeunesse de Proust :

chronologie des textes proustiens concernant les arts scéniques

NAKAO Yukiko

Introduction

Comment saisir la beauté de la scène? Les arts scéniques sont les arts éphémères par excellence. Ils n'existent que dans le court instant de la représentation ; le rideau tombé, la beauté disparaît immédiatement sans laisser nulle trace matérielle. Néanmoins, cet art de la représentation, auquel concourent diverses expressions artistiques comme le jeu des interprètes, le décor, la lumière, la musique et la parole poétique, fait appel à différents registres des sensations du spectateur. Il peut donc parfois produire un effet beaucoup plus intense que celui de l'écriture.

De nombreux romanciers et poètes des XIX^e et XX^e siècles, irrésistiblement attirés par la scène, cette autre forme artistique de l'écriture, ont décrit leur rêve scénique dans des textes. Nerval, Gautier, Baudelaire, Mallarmé... pour ne citer qu'eux. La plupart d'entre eux se sont essayés à la création dramatique, mais les autres ont manqué, malgré leur ambition d'être, aussi, des auteurs dramaturges, de cette expérience créative particulière. Marcel Proust était un dramaturge manqué, comme le remarque Jean-Yves Tadié dans sa biographie : « contrairement à tous les grands romanciers français du XIX^e siècle, de Balzac à Zola, aux Goncourt, Proust n'écrit jamais de pièce ; il incarne dans son œuvre les acteurs, le goût du spectacle, les citations de Racine¹⁾. » Cependant, aucun roman n'a jamais accordé une place si privilégiée au théâtre qu'à *la recherche du temps perdu*. Proust a fait de ce dernier le lieu de la révélation esthétique où il expose des théories du Beau. De fait, la scène est la matrice de nombreux romans, pourtant elle se présentait le plus souvent comme un objet fascinant du désir ou du rêve, mais non pas comme un objet de la réflexion esthétique. Dans ce contexte, la promotion de la scène dans la *Recherche* se démarque de la tradition romanesque.

Or, l'écrivain s'est essayé à l'écriture sur la scène bien avant la *Recherche*. Entre 1887 et 1906, il a rédigé plusieurs critiques de spectacles, des portraits de dramaturge et des dialogues. De plus, il a esquissé vaguement deux projets théâtraux en 1906, pendant le répit qui suivit la traduction du *Sésame et les lys*. Ainsi la tentation scénique chez Proust était plus forte que ce que l'on croyait. À quelle théorie esthétique des arts scéniques l'écrivain a-t-il abouti à travers ses tentatives

scéniques de jeunesse? Qu'ont apporté ces dernières à sa création romanesque? Nous voudrions examiner dans cette étude les textes concernant la scène rédigés avant la *Recherche*, pour comprendre la formation de sa théorie esthétique. Bien des commentateurs ont observé la prédilection de l'écrivain pour les spectacles, mais la plupart ont mis l'accent, moins sur le Proust spectateur, que sur le Proust lecteur des pièces de théâtre²⁾. Nous pensons qu'il est indispensable de saisir sa conception scénique dans l'essence multiple de cet art, d'autant plus qu'il a connu ce dernier à l'époque de la rénovation théâtrale qui s'affranchissant de la littérature, a revendiqué une esthétique du spectacle total.

Il faudrait signaler, avant d'aborder cette recherche, que la conception que l'écrivain se faisait de la scène ne concerne pas seulement l'art dramatique. Proust réunit souvent sous le nom de théâtre tous les arts s'exerçant sur la scène comme l'art dramatique, la chorégraphie, la musique, ce qui correspond tout à fait à la conception fondamentale du mouvement scénique de son temps, qui a visé l'intégration de tous les éléments du spectacle³⁾. Par conséquent, nous devons considérer une conception de la scène beaucoup plus générale. C'est pourquoi nous préférons la désignation au pluriel, « les arts scéniques ». Afin de tracer le plus précisément possible la progression de ses intérêts pour la scène, et de situer clairement les textes de jeunesse dans l'itinéraire de la production créative de Proust, nos analyses suivront l'ordre chronologique.

La collaboration aux revues : la formation de l'éclectisme de Proust

Remarquons avant tout le fait que les textes concernant les spectacles ont été produits dans son activité de collaboration aux revues, qui commence par des revues de camarades du Lycée Condorcet : le *Lundi* dont ont paru 13 numéros entre le 21 novembre 1887 et le 1^{er} mars 1888, l'éphémère *Revue verte* fondée à la rentrée 1888 et la *Revue lilas* qui en a pris la suite dès l'automne de la même année. À l'âge de seize ans, Proust était déjà soucieux de publier ses textes, comme il l'a écrit en 1888 à Daniel Halévy, « Je te propose de fonder avec moi (mais toujours seuls, directeurs) un grand journal d'art (*EJ*, 57) », et confié à Robert Dreyfus son désir d'être journaliste « tant que [il a] voulu faire un journal au lycée (*EJ*, 64) ». Motivé par l'exigence d'accéder au public, après le lycée, Proust continue à jouer un rôle capital dans la publication de deux petites revues : *Le Mensuel* dirigé par Otto Bouwens Van der Boijin et ayant paru d'octobre 1890 jusqu'à septembre 1891, et *Le Banquet* fondé en mars 1892 par un groupe d'amis de Condorcet autour de Fernand Gregh et intégré en mai 1893 à la célèbre *Revue blanche*.

Il est à noter que presque toutes ces revues qui ont nourri et affiné la conscience littéraire de l'adolescent s'imposaient l'éclectisme. Le *Lundi* manifeste le refus d'une orientation déterminée, dans l'avis aux lecteurs placé en tête du premier numéro, en citant Verlaine en épigraphe, « Le triomphant éclectisme du beau » :

Un journal qui n'est ni naturaliste, ni décadent, ni incohérent, ni progressiste, ni

déliquescent peut paraître extraordinaire. Mais plus extraordinaire encore un journal naturaliste, idéaliste, décadent, incohérent, progressiste et déliquescent. La revue d'art et de littérature est pourtant dans l'un et l'autre cas. Sans parti pris, sans distinction de genre nous accepterons tout ce qui nous semblera digne d'être lu.

Monsieur Zola ne veut voir le beau que chez lui. Monsieur Mallarmé ne comprend que le décadentisme. Tous deux ont tort, et tous deux ont raison. Partout il y a du beau, nulle part il n'y a le beau. L'indépendance absolue de notre esprit nous permettra de juger librement toutes choses. (EJ, 93)

À la différence de Baudelaire qui s'est soucié du danger fascinant d'un éclectisme recourant à tous les procédés, comme « un navire qui voudrait marcher avec quatre vents », et ne produisant qu'un simple amalgame⁴⁾, les jeunes gens revendiquent ouvertement la liberté de jugement sans établir de critères de choix. Dépasant le cadre de l'éducation scolaire, ces lycéens avaient une conscience lucide de participer aux débats actuels de l'époque soulevés parmi tous les groupes littéraires. De même, *Le Banquet*, auquel ont collaboré presque les mêmes membres que ceux du *Lundi*, déclare avec fermeté le principe éclectique, mais leur curiosité se porte jusqu'aux mouvements étrangers.

Nous ne serons pas symbolistes, mais nous ne serons pas tolstoïsans. La largeur de notre éclectisme réconciliera nos tempéraments. Chacun de nous saura bien choisir, pour ses exercices spirituels, telle suggestion qu'il lui conviendra. Personne ici ne monopolisera les théâtres, et personne, la critique des livres. Ceux qui voudront s'épancher, s'épancheront⁵⁾.

Leur désir de « faire connaître en France [...] les productions les plus intéressantes et les plus récentes de l'art étranger » mène à la publication des traductions d'Ibsen et de philosophes allemands. Le souci de s'ouvrir à tous les mouvements intellectuels fera se démarquer cette revue modeste de la masse de jeunes revues, souvent éphémères, produites à la fin du siècle. *Le Banquet* a d'ailleurs joué le premier rôle dans l'introduction de la pensée de Nietzsche en France.

Consciemment ou non, Proust a toujours choisi de fréquenter un milieu ou des personnes disposant d'une sensibilité ouverte à tous les mouvements de l'actualité. *La Revue blanche* ne s'est jamais imposé quelque principe doctrinal, comme son titre le symbolise. Arthur Basil Jackson communique les propos de Paul Leclercq dans son étude sur l'origine et l'influence de *La Revue blanche* : la « revue serait "blanche" parce qu'elle essaierait de représenter la synthèse de plusieurs tendances en art et en littérature. Elle serait la somme de toutes les couleurs »⁶⁾. Son esprit « systématiquement avancé dans tous les ordres »⁷⁾ lui a permis de publier des textes de jeunes écrivains de grande valeur qui n'avaient pas encore connu la gloire : de Proust à Guillaume Apollinaire, en passant par André Gide et Paul Claudel. De même, Robert de Montesquiou, insatiable consommateur d'esthétiques modernes, a révélé à Proust les artistes méconnus du passé

comme le Greco et Monticelli et la beauté des arts industriels de Gallé et Lalique. Un tel milieu a formé chez Proust la volonté de ne se laisser enfermer dans aucune école et le refus d'une exigence de doctrine préalable à l'œuvre elle-même qu'il manifestera tout au long de sa vie.

La collaboration aux revues a conduit Proust à l'activité polygraphique propre au journalisme. L'écrivain a fait valoir son esprit ouvert dans ses articles qui ont traité divers genres de l'actualité : la littérature, la musique, l'exposition de peintures, la politique, la religion, jusqu'à la toilette des femmes. Ses tentatives de critique des arts scéniques sont apparues dans cette production polymorphe.

Les chroniques des spectacles

Les textes de Proust portant sur les arts scéniques, écrits dans l'atmosphère journalistique, sensible aux événements de son temps, se caractérisent évidemment par la curiosité pour les divers genres et surtout pour les nouveautés. La « Causerie d'art dramatique », rédigée pour le *Lundi* du 5 décembre 1887, a été inspirée par un grand événement du théâtre de l'Odéon, la représentation d'*Horace* qui ouvre la première série de matinées-conférences inaugurée par Paul Porel. Cette matinée-conférence était composée de la représentation d'une œuvre classique dans sa forme originale et d'une conférence faite par un universitaire comme Gustave Larroumet ou un critique comme Brunetière⁸⁾.

L'essai de chronique théâtrale de 1888, rédigé pour la *Revue lilas*, rend compte de représentations actuelles de l'époque. Quel désir d'appréhender la variété des mouvements ! Il accumule successivement ses impressions de sept représentations : *Athalie* à l'Odéon, une revue, un opéra-comique, deux féeries spectaculaires, un vaudeville et une pièce évangélique représentée au Théâtre Libre qu'André Antoine vient d'inaugurer l'année précédente. Ce qui nous frappe encore, c'est sa volonté éclectique de les commenter sans établir aucune hiérarchie des genres.

« Pendant le Carême », publié dans *Le Mensuel* de février 1891, montre que son intérêt s'étend jusqu'au music-hall et au café-concert. D'abord, il qualifie moqueusement de phénomène « fin de siècle » le fait que la chronique et la conférence culturelles abordent désormais les cafés-concerts. Cependant le jaillissement de spontanéité dans le portrait attrayant d'Yvette Guilbert dévoile son goût pour ce genre populaire. Loin d'être dogmatique, le goût de Proust est relatif et ouvert à tous les genres. D'après son « Éloge de la mauvaise musique », l'affectivité que l'on éprouve à l'égard de l'œuvre peut rehausser sa qualité, même si l'œuvre est médiocre ou vulgaire.

À côté du vaste champ de sa curiosité, il est à noter que le style de Proust dispose pleinement de la clarté, de l'aisance et de l'esprit ironique ou humoristique propres à la chronique de l'époque. Yves Sandre dit que la chronique « qui se contente d'enregistrer et de commenter les faits comme ils se présentent, au jour le jour, ou chaque semaine, ou chaque mois [...] se caractérise donc à la fois par sa périodicité, et par une manière qui s'adapte à ce que l'actualité a d'imprévu, d'accidentel ou de particulier », et que ce qui comptait pour le chroniqueur, c'est

« moins la profondeur et la rigueur que des qualités de spontanéité, de brillant et d'ironie, un art de la vulgarisation, de l'exposé accessible »⁹⁾. Proust a essayé d'apprendre cet art du chroniqueur de deux grands critiques : Francisque Sarcey et Jules Lemaitre.

Ses trois critiques indiquent clairement comme source d'inspiration Sarcey et surtout Lemaitre qui, d'abord objet de son admiration, deviendra plus tard la cible de sa critique comme ce fut le cas pour Sainte-Beuve. Premièrement, la « Causerie d'art dramatique » commente la représentation d'*Horace* qui eut lieu le 27 octobre 1887, précédée de la conférence de Sarcey. Cette dernière a fait l'objet d'un compte rendu, sous forme de pastiche, dans le feuilleton de Lemaitre¹⁰⁾. Il est fort probable que ce procédé de Lemaitre ait servi au style de cet article : Proust en pastiche les styles à son tour. Deuxièmement, la chronique de 1888, outre qu'il y insère un portrait admiratif de Lemaitre qu'il a entrevu au Théâtre Libre, répond à son feuilleton du 29 octobre 1888¹¹⁾. Troisièmement, « Pendant le Carême » critique et s'amuse de la série des feuilletons que Lemaitre a consacrés depuis 1885 aux cafés-concerts et aux music-halls, et il est possible que « Pendant le carême » ait été inspiré surtout par l'article de Lemaitre publié dans *Le Journal des débats* du 16 février 1891. Le critique y déplore que l'on pratique moins l'abstinence et la privation pendant le carême, et ensuite rend hommage à Yvette Guilbert.

À cette époque, Proust aurait dû avoir un certain attrait pour la « critique parlée » ne distinguant pas l'écriture du chroniqueur de celle du moi social : le Sarcey autoritaire mais bonhomme, le Lemaitre, dilettante à la fois aimable et ironique. Qu'a-t-il déduit de cette imitation ? Les pastiches étaient pour lui, précise Jean Milly, « une ascèse pour dominer, dans la recherche de sa personnalité littéraire et de son style, des influences contraignantes »¹²⁾. Dans ce cas aussi, elles nous paraissent délivrer le jeune Proust de l'enchantement de ces deux oracles. La critique de Lemaitre qui repose sur l'intériorité personnelle du spectateur aurait dû l'attirer, plutôt que le Brunetière dogmatique qui exige la rigueur « scientifique » attachée à la hiérarchie des genres déjà établie dans la tradition, et à l'égard de qui l'adolescent a déjà soulevé des objections dans la « Causerie littéraire » rédigée pour le *Lundi*. Néanmoins, elle avait une limite claire, comme Brunetière l'a révélé dans son article qui a condamné Lemaitre sous le nom de la « critique impressionniste », ainsi qu'Anatole France et Paul Desjardins : Lemaitre se contente de transcrire ses impressions instantanées en renonçant à élucider leurs causes¹³⁾. Sa nonchalance va parfois jusqu'à exprimer ouvertement son hésitation, voire son indifférence au jugement.

Concernant la « Causerie d'art dramatique », l'éditeur des *Écrits de jeunesse* indique que « Proust emprunte le ton à la fois autoritaire et familier, les coquetteries de modestie et d'indécision de ses modèles » (*EJ*, 99). En effet, pour défendre le procès d'*Horace*, dont la nécessité a été mise en doute par les contemporains de Corneille et encore par la conférence de Sarcey, Proust affirme que ce plaidoyer se marque d'abord de la couleur romaine, et ensuite de l'âme personnelle de Corneille, et enfin il imite l'hésitation de Lemaitre : « Au reste, c'est encore la seule des couleurs locales. Après tant de contradictions je n'ose plus conclure...(*EJ*, 102) » Cependant, quatre ans après, « Pendant le Carême » accuse Lemaitre de n'être qu'un simple amateur, non pas un critique, en face des chefs-d'œuvre classiques :

S'agit-il d'un des chefs-d'œuvre de la littérature qui semble le moins contestable, d'un de ceux-mêmes pour lesquels il se sent le plus de tendresse, il professe le plus de vénération : il n'ose rien affirmer, a peur de juger, ou ne donne son jugement que comme une préférence toute personnelle, en lui retirant d'avance toute valeur universelle. (*EJ*, 175)

Au contraire, il « essaye de faire la théorie de la "scie" et de constituer scientifiquement la chansonnette de café-concert ». Si la plume de Lemaitre devient acerbe à l'égard des chansons populaires, et non pas du théâtre classique, c'est que l'art du café-concert se construit sur une formule peu variée : la chanson est composée de plusieurs refrains, à laquelle s'ajoutent l'expression vocale et la mimique de l'interprète. La composition perceptible de l'art facilite le travail du chroniqueur. C'est pourquoi les chroniqueurs de l'époque préféreraient traiter des arts stéréotypés comme le vaudeville ou le mélodrame. À partir d'une seule présence à la représentation, le critique du feuilleton doit manifester ses impressions immédiates, à peine approfondies, sous la pression de la périodicité. C'était le problème qui se posait à la chronique des spectacles. Proust montre sa compréhension sur ce problème dans la « Mondanité et mélomanie de Bouvard et Pécuchet » : « Lemaitre, malgré tout son esprit, leur semblait inconséquent, irrévérencieux, tantôt pédant et tantôt bourgeois ; il exécutait trop souvent la palinodie. Son style surtout était lâché, mais la difficulté d'improviser à dates fixes et si rapprochées doit l'absoudre (*PJ*, 58-59). »

À l'égard de Lemaitre qui déroule la classification scientifique des chansons populaires, Proust insiste sur le caractère métaphysique du spectacle et exige au critique de le respecter :

Ne serait-ce pas plutôt que ce qui peut être réduit en formules parce que cela est soumis à des lois, ce qui est objet de science, en un mot, ce sont précisément les manifestations les plus physiques, les plus matérielles de notre activité, tandis que l'art, en ses créations les plus hautes, échappe absolument, par son essence quasi divine, aux investigations scientifiques? (*EJ*, 175)

Le caractère insaisissable par l'intelligence est pour l'écrivain la spécificité majeure du spectacle et se manifeste souvent sous le topos de la fugitivité. Dans la fête organisée par Robert de Montesquiou, grand spectacle composé de ses arrangements décoratifs, de la récitation, accompagnée de musique, de ses poèmes, l'écrivain apprécie les sensations éphémères que Montesquiou a mises en scène. Dans un article consacré à Camille Saint-Saëns, rédigé en 1895, la fugitivité établit l'équivalence entre le théâtre et la musique, et l'auteur admire le jeu fuyant et transparent des interprètes.

Le jeu d'un grand acteur est plus nu et donne ainsi moins de prise à l'admiration de la foule que le jeu d'un acteur habile. Car son geste et sa voix sont si parfaitement décantés

de toutes parcelles d'or ou scories qui le troublaient, qu'il semble que c'est seulement l'eau claire, comme un vitrage qui laisse seulement voir l'objet naturel qui est au-delà. C'est à cette pureté, à cette transparence qu'est arrivé le jeu de Saint-Saëns. On ne voit pas le Concerto de Mozart à travers un vitrail ou une rampe, mais comme à travers l'air qui nous sépare de notre table ou de notre ami, si pur que nous ne le remarquons même pas. (CSB, 383-384)

Cette appréciation de la simplicité du jeu annonce le jeu de la Berma, dépouillé de toute habileté, de toute technique artificielle. En effet, c'est l'idée de la fugitivité des spectacles qui jouera un rôle crucial dans l'initiation théâtrale du Narrateur. Ce dernier, perturbé par le caractère éphémère du jeu de l'actrice, est déçu, mais finalement il l'explique ainsi :

Je comprenais [...] que ce charme répandu au vol sur un vers, ces gestes instables perpétuellement transformés, ces tableaux successifs, c'était le résultat fugitif, le but momentané, le mobile chef-d'œuvre que l'art théâtral se proposait et que détruirait en voulant le fixer l'attention d'un auditeur trop épris. (RTP, II, 352)

L'aspect négatif du caractère éphémère des arts scéniques, à savoir la difficulté de saisir la beauté se transmue en un aspect positif. Par une solution tautologique, Proust en arrive à insister sur l'admiration intuitive de la scène. Ainsi l'idée essentielle que l'écrivain a développée à travers ses chroniques des spectacles s'est incorporée à la conception que le Narrateur de la *Recherche* se fait des arts scéniques.

Vers la création

L'année 1893 où *Le Banquet* fusionne avec *La Revue blanche* est celle de la montée de sa production littéraire. Outre la publication de trois séries de textes dans *La Revue blanche*, il a entrepris un roman par lettres avec ses amis, composé une nouvelle, *L'Indifférent* et conçu la publication des *Plaisirs et les jours*. Depuis cette entrée dans le vrai monde littéraire, motivé par la conscience professionnelle, Proust prend une autre attitude, plus réfléchie et plus créatrice vis-à-vis des arts scéniques : il a commencé à approfondir sa propre conception philosophique ou esthétique, à partir de la présence aux représentations.

L'« Éphémère efficacité du chagrin », publié dans *La Revue blanche* de juillet-août 1893, est une étude psychologique sur la tristesse, inspirée par *l'Invitée* de François de Curel. L'écrivain pense que le sentiment de la tristesse ainsi que les « pièces tristes » nous permettent de descendre dans la profondeur de notre âme, et en conclusion, il trouve une analogie entre ce sentiment et la représentation théâtrale : la fugitivité. Il construit cette étude sur une équivalence entre la vie et la particularité des arts scéniques. Sa note rédigée en 1896 sur *La Bonne Héloïse* de Lemaitre, procède

d'une démarche presque identique. Il met en parallèle la vie et le sujet de la pièce, la facilité d'Hélène de Troie et en tire une théorie de la jalousie : cette dernière est suscitée, non pas par l'amour, mais par le plaisir sensuel que la personne aimée ressent avec l'autre. La « Silhouette de l'artiste », publié dans *La Revue d'art romantique* de janvier 1897, est un portrait satirique du chroniqueur secondaire qui se contente de faire des portraits des comédiens et de rechercher des anecdotes des coulisses. L'auteur réunit ici les clichés des chroniqueurs dramatiques, à la manière de *Bouvard et Pécuchet*. Proust n'a pas perdu pour autant sa curiosité pour l'actualité. Il a cessé de transcrire simplement les impressions fragmentaires du spectacle qui n'auront qu'une valeur anecdotique dans le futur. Il a choisi plutôt de faire vivre ces dernières dans la permanence, en les mettant en rapport avec la vérité éternelle.

D'autre part, son intérêt s'oriente vers la création dramatique, à travers sa fréquentation avec des hommes de théâtre. Outre les rencontres, dans les salons littéraires, de dramaturges déjà célèbres comme Hervieu et Porto-Riche, certains de ses amis intimes qui se sont engagés à cette époque dans le milieu théâtral professionnel ont suscité sa curiosité pour la création scénique. Gaston Arman de Caillavet a représenté en 1892 sa première pièce, *La Sainte Ligue*. Robert de Flers, à partir de son passage en tant que critique dramatique de *La Revue d'art dramatique*, a commencé la collaboration avec Caillavet en 1900 par *L'Heure de berger*. Quant à Reynaldo Hahn, il était déjà compositeur de musique théâtrale, lorsque Proust l'a connu. En cours de préparation de son *Ile du Rêve* en 1898, Hahn l'a introduit dans les coulisses qui étaient pour l'écrivain un monde inconnu et mystérieux. Cette expérience magique laissera une trace dans un fragment de *Jean Santeuil*, l'épisode de la visite de Jean à l'Opéra-Comique. L'écrivain sera lié ensuite avec plusieurs dramaturges comme Bernstein, Croisset, et Peter. Sa camaraderie se développera ainsi dans le domaine du théâtre de Boulevard.

Cependant sa recommandation d'une actrice à Daniel et Ludovic Halévy nous révèle un autre aspect de ses fréquentations. Il s'agissait de Georgette Camée qui deviendra la plus brillante actrice du Théâtre d'Art. Comment a-t-il fait connaissance avec cette future vedette du théâtre symboliste ? D'après sa lettre à Daniel Halévy, datée de juillet 1891 (*EJ*, 73-74), il est probable que Proust ait assisté avec le destinataire soit à une représentation où elle a joué, soit à un événement mémorable du Théâtre d'Art de Paul Fort : la représentation, au bénéfice de Verlaine ainsi que de Gauguin, de *L'Intruse* de Maeterlinck. Selon l'éditeur des *Écrits de jeunesse*, *Le Mensuel* de mai 1891 a publié le compte rendu de cette représentation, rédigé par Gabriel Trarieux. Le milieu de l'écrivain semble être sensible à cet événement. Bien que Proust n'ait guère mentionné le théâtre symboliste dans ses écrits, cette lettre nous confirme qu'il était au courant du mouvement symboliste sur la scène. Son savoir ne se limite pas au théâtre de Boulevard, mais s'étend à l'activité des symbolistes qui a visé la rénovation en faisant de la scène le lieu de l'osmose de tous les arts : la littérature, la peinture et la musique.

Trois dialogues que Proust a composés pendant la période de cette fréquentation scénique reflètent sa prise de conscience de la création dramatique : « Scénario » pour *La Revue blanche* en 1893, « Dialogue » en 1900 et un dialogue inachevé en 1906¹⁴). D'abord, ils contiennent entre les

dialogues des explications précisant la tonalité de l'énonciation et les gestes des personnages, comme les scénarios dramatiques ; le titre du dialogue de 1893, « Scénario », est significatif dans ce point, et le dialogue de 1900 est dédié à Robert de Flers qui a débuté comme dramaturge à la même année. Le dialogue était d'ailleurs une forme courante dans la publication de l'époque, et de jeunes auteurs y ont représenté leurs pièces imaginaires, comme Jacques Bizet et Robert Dreyfus l'ont fait dans *Le Banquet*, et Tristan Bernard dans *La Revue blanche*. Anne Henry, en constatant la forte parenté entre les textes des *Plaisirs et les jours* et ceux de ses confrères du *Banquet* et de *La Revue blanche*, fait remarquer « un jeune Proust très inséré dans son siècle et peut-être beaucoup moins convaincu de la supériorité de la littérature personnelle qu'on le croit »¹⁵⁾. Sans doute, poussé par ce courant du temps, plutôt par la nécessité intérieure, Proust s'est essayé au petit genre en vogue. Cependant, cette tentative ne l'a-t-elle pas conduit à découvrir un procédé convenant à l'expression de son monde intérieur ?

Le rapprochement des dialogues indique que l'auteur utilise cette forme dramatique pour mettre en scène la confession. L'interlocuteur joue toujours le rôle de tirer des aveux du locuteur. Si la confession à la première personne introduit la vraisemblance, la confession dialogique, accompagnée de la réaction de l'interlocuteur, a un effet de dramatisation.

Le « Scénario » est un dialogue plein de fantaisie entre Honoré et ses objets qui décorent sa chambre : la cravate, la plume, des roses, etc. Ces interlocuteurs successifs décèlent sous l'apparence distraite et changeante d'Honoré l'angoisse et l'impatience que suscite son amour pour une femme. Établissant la conversation entre deux personnages, le « Dialogue » ne fait qu'accentuer la rupture de la communication. Françoise amoureuse d'Henri adresse des paroles de tendresse à ce dernier qui vient de subir un revers amoureux avec une autre. Cependant Henri ne répond pas aux questions de l'interlocutrice comme cette dernière s'y attendait ; il déclenche peu à peu sa jalousie contenue pour cette femme infidèle qui est sortie, comme Odette, avec plusieurs hommes au Bois. Dans le dialogue de 1906, la scène se déroule principalement entre Françoise et Henri, et les deux entrées de la servante, en apportant une information du monde extérieur, dévoilent l'existence d'un deuxième homme autour de sa maîtresse. Étant inachevé, ce dialogue n'aboutit pas à une véritable confession de l'héroïne, mais Henri révèle progressivement sous l'indifférence qu'elle simule à l'égard de cet homme son désir virtuel de patronage.

L'un dévoile progressivement le vrai visage de l'autre, caché sous le masque. Tous ces dialogues représentent ainsi le jeu du vrai et du faux de l'identité, et Proust construit ce dernier sur la comparaison du théâtre au monde, en employant le dialogue comme une forme métaphorique d'écriture. Le « Scénario » constitue en effet dans *Les Plaisirs et les jours* les « Fragments de comédie italienne » rassemblant des textes qui observent la société mondaine comme une comédie. Le « Dialogue » s'apparente aux « Lettres de Perse et d'ailleurs » qui a comme sous-titre « Les comédiens de salon ». Le *theatrum mundi* est un lieu commun mis en forme par des philosophes et des théologiens de l'Antiquité pour la littérature de l'édification, qui affirme l'instabilité de tout ce qui appartient au monde¹⁶⁾, mais il nous propose de réfléchir non seulement à ses aspects moraux, religieux et métaphysique, mais aussi à son aspect esthétique, c'est-à-dire à

la nature même du théâtre. Proust semble s'attacher aux multiples sens de ce thème. La même année que son dernier dialogue, il entreprit de mettre en spectacle la révélation de l'identité à travers la vision du théâtre du monde.

En 1906, Proust a formé deux projets de pièce, guidé par son ami dramaturge, René Peter. En septembre, il écrit avec enthousiasme à Hahn, « j'ai eu une idée de pièce que je crois pas mal, je l'ai dit à Peter, il semble désirer la faire avec moi » (*Corr.*, VI, 216). Il s'agissait d'un drame de sadisme. Ensuite, en novembre, il confie au même destinataire un projet de féerie en termes brefs mais avec une curieuse alliance d'idées baudelairienne : « La féerie est indiciblement belle avec d'horribles vulgarités, mais deux actes sur cinq et l'idée sont de moi (*ibid.*, 282). » Cependant, le travail collectif du théâtre allait-il à l'encontre de son penchant pour la solitude ? Ces tentatives avorteront bientôt, comme les autres projets en collaboration, celui d'écrire un roman par lettres avec Louis de La Salle, Gregh et Halévy, et celui d'une vie de Chopin avec Hahn. En décembre, il communique à la fois son espoir et sa déception à Mme Gaston de Caillavet : « Dites à Gaston et à Robert que j'ai eu une *assez belle* (!) idée de pièce et que je n'ai pas le courage de la faire (*ibid.*, 312). » De ces projets, on connaît seulement le résumé du drame. Dans la lettre adressée à Hahn en septembre, il explique le scénario en gestation :

En un mot voici mon idée (mais tombeau) : Un ménage s'adore, affection immense, sainte, pure (bien entendu pas chaste) du mari pour sa femme. Mais cet homme est sadique et en dehors de l'amour pour sa femme a des liaisons avec des putains où il trouve plaisir à salir ses propres bons sentiments. Et finalement le sadique ayant toujours besoin de plus fort il en arrive à salir sa femme en parlant à ces putains, à s'en faire dire du mal et à en dire (il est écœuré cinq minutes après). Pendant qu'il parle ainsi une fois, sa femme entre dans la pièce sans qu'il l'entende, elle ne peut en croire ses oreilles et ses yeux, tombe. Puis elle quitte son mari. Il la supplie, rien n'y fait. Les putains veulent revenir mais le sadisme lui serait trop douloureux maintenant, et après une dernière tentative pour reconquérir sa femme qui ne lui répond même pas, il se tue. (*ibid.*, 216)

Ce scénario contient des *leitmotifs* capitaux qui fondent la vision de l'écrivain. D'abord, l'opacité de la personne, c'est-à-dire l'existence de plusieurs traits dans un individu, qui est présentée souvent par le contraste du moi vertueux et du moi monstrueux et pervers. Le héros de cette pièce possède ainsi, d'une part, le visage du bon mari, et d'autre part, le visage du sadique. Quel est le vrai ? L'interrogation de l'identité accompagne en général les portraits des personnages proustiens¹⁷⁾. Ensuite, le moi profond et pervers caractérisé par le mal fin de siècle, selon l'expression d'Antoine Compagnon, « confusion de la volupté et du mal, déchirement entre l'horreur et l'extase, coexistence de l'amour et de la haine »¹⁸⁾. Étant culpabilisé, le mari trouve un plaisir irrésistible dans le blasphème de sa femme bien-aimée. Le thème de l'inversion et celui des « mères profanées » se recoupent toujours. Enfin, la révélation de la perversité se passe dans une situation-cliché : le voyeurisme. C'est le voyeurisme involontaire de sa femme qui dévoile le

sadisme du mari. La femme est une spectatrice qui assiste à une scène sadique du mari, comme le public réel, et la scène se présente donc comme un spectacle inclus dans un autre. Le voyeurisme fait apparaître ainsi, dans ce projet de la création scénique, la structure du théâtre dans le théâtre.

Ce procédé qui s'est épanoui dans le théâtre baroque marqué par le goût pour l'illusion, s'appuie sur la vision du *theatrum mundi*. Georges Forestier l'explique dans sa monographie consacrée à ce sujet : « la technique du théâtre dans le théâtre — on présente un spectacle où les hommes sont d'abord acteurs, puis, sans cesser de l'être, deviennent spectateurs d'autres acteurs, le tout sous le regard du public véritable » — est l'exacte transposition du *topos*, le théâtre du monde¹⁹). Quand la comparaison du monde au théâtre est représentée sur la scène, l'idée de la mobilité du monde et de l'homme est renforcée par la technique propre à la scène, le jeu de miroirs, qui présente une optique nouvelle, résultant de la structure de la pièce dans la pièce.

Or, c'est dans « La Confession d'une jeune fille » que tous les motifs du projet scénique sont apparus ensemble dans le texte de Proust pour la première fois. La révélation de la perversité a été déjà construite sur le double voyeurisme, en recourant aux jeux de miroirs et de fenêtres. D'abord, l'héroïne, en se livrant à la volupté, se voit « transfigurée en bête » dans la glace au dessus de la cheminée — voici qu'apparaît l'autovoyeurisme, en quelque sorte (*JS*, 95). Ensuite, sa perversité est surprise par sa mère à travers la fenêtre. Le thématique du miroir et de la fenêtre touche le problème de l'identité, étant donné que ces instruments optiques reflètent et donc dédoublent l'image de la personne pour jeter le doute sur la vraie personnalité. Ce jeu optique qui met l'accent sur l'acte de regarder évoque déjà la tentation du spectacle chez le jeune écrivain.

Après la tentative théâtrale avortée, Proust traite le même thème et la même situation dans la scène de sadisme à Montjouvain. À travers la fenêtre, le Narrateur assiste au sadisme de Mlle Vinteuil qui provoque son amie à cracher sur le portrait de son père. On sait bien que le voyeurisme de cette scène présente des aspects complexes et révélateurs²⁰). Pour notre part, nous voudrions faire remarquer que le voyeurisme engendre une illusion théâtrale, en établissant entre celui qui regarde et celui qui est regardé les rapports du comédien et du spectateur. D'ailleurs, la scène à Montjouvain dévoile explicitement la volonté de Proust d'y introduire le mode de la représentation théâtrale. L'écrivain représente les cérémonies profanatrices des deux filles comme un spectacle mis sur la scène, en décrivant le cadre de la fenêtre comme proscenium, et ce spectacle se termine lorsque Mlle Vinteuil « vint fermer les volets et la fenêtre », comme si le rideau tombait. La fenêtre compose donc le cadre extérieur de la scène, et la description du mouvement de Mlle Vinteuil signale toujours l'existence du spectateur, en formant une sorte de distance théâtrale entre la scène et le spectateur. Au reste, lorsque l'auteur manifeste sa propre conception du sadisme, il emploie des termes théâtraux : il définit le sadisme de Mlle Vinteuil comme l'« esthétique du mélodrame ». Proust établit une analogie entre la « maison de campagne » et les « théâtres du boulevard », entre le sadisme et mélodrame (*RTP*, I, 161). Ainsi le *theatrum mundi* prédomine encore dans cette représentation du sadisme.

Proust a ainsi apporté dans son roman ce lieu commun qu'il a approfondi dans la création des dialogues et les projets de pièce, et y en introduit le mode de la représentation théâtrale. Le thème

de l'identité et de l'homosexualité est souvent représenté à travers l'illusion scénique. Par exemple, les deux personnages féminins qui se travestissent, Léa et Odette, étaient actrices, et le monde homosexuel dans le Grand-Hôtel de Balbec est mis en scène en tant que théâtre racinien. Pourquoi l'écrivain a-t-il visé à présenter le problème de l'identité sous la comparaison du théâtre au monde? Pour répondre à cette question, il nous faut réfléchir sur la nature des arts scéniques. Ce que la scène représente n'est qu'une illusion éphémère, surtout pour l'écrivain. Sur la scène, le comédien oublie sa vraie personnalité pour devenir un autre, mais après la représentation il reprend son vrai visage. Le moi pervers n'est qu'un rôle donné. La représentation scénique est un moment du rêve où toute folie ou même toute perversité sont pardonnées, à condition que, le rideau tombé, tout rentre dans l'ordre. Sans aucun doute, Proust a trouvé dans la nature de la scène une justification esthétique du mal.

Pour conclure

Proust a écrit pendant l'été de 1907 à Robert d'Humières qui vient de prendre la direction au Théâtre des Arts : « Vous avez déjà désiré une Revue — voilà que vous avez un théâtre. Ce sont des choses qui m'ont souvent tenté. Mais cela ne m'était pas possible. Vous avez de la chance (*Corr.*, VII, 229). » Il a regretté ainsi de ne pas s'engager dans le monde du théâtre, malgré son engouement pour la scène. En réalité, Proust était toujours un spectateur, et non pas un créateur en face de la scène. Tous ses textes portant sur les arts du spectacle se fondent sur vision du spectateur, et même ses dialogues qui représentent la vie comme une comédie présupposent le fait que l'auteur prend le point de vue de l'observateur.

Toutefois, comme nous l'avons vu, sa présence à la représentation scénique a enrichi sa production littéraire. En prenant le même itinéraire que dans le champ littéraire, la quête de sa propre écriture dans le champ des spectacles l'a conduit de la critique à la création originale. D'ailleurs, les arts scéniques, en tant qu'arts de sensations, auraient dû faire naître chez lui une esthétique du spectateur qui est une herméneutique de la perception. Cette dernière dominera les théories scéniques exposées dans l'épisode théâtral de la *Recherche*. En effet, Proust recherchait toujours le plaisir visuel et auditif, et son écriture vise à représenter la perception. Les arts scéniques n'étaient-ils pas des arts convenant à cette prédilection? Nous terminerons par citer ce qu'il a rédigé à l'âge de dix-sept ans, sur l'euphorie du spectateur à laquelle il aspira tout au long de sa vie :

Je vis dans un sanctuaire, au milieu d'un spectacle. Je suis le centre des choses et chacune me procure des sensations et des sentiments magnifiques ou mélancoliques, dont je jouis. J'ai devant les yeux des visions splendides. (CSB, 334)

Notes

Nous avons utilisé les sigles et les abréviations suivants : *Corr.* : *Correspondance de Marcel Proust*, éd. Philip Kolb, Plon, 21 vol., 1970-1993 ; *CSB* : *Contre Sainte-Beuve*, éd. Bernard de Fallois, Gallimard, coll. la Pléiade, 1971 ; *EJ* : *Écrits de jeunesse*, 1887-1895, Illiers-Combray, Institut Marcel Proust international, 1991 ; *JS* : *Jean Santeuil*, éd. Pierre Clarac, coll. la Pléiade, 1971 ; *RTP* : *À la recherche du temps perdu*, éd. Jean-Yves Tadié, coll. la Pléiade, 4 vol., 1987-1989.

1. Tadié, *Marcel Proust. Biographie*, Gallimard, 1996, p. 114-115.
2. Parmi de nombreuses études consacrées aux rapports entre Proust et les arts scéniques, nous citerons les suivantes : John Gaywood Linn, *The Theater in the Fiction of Marcel Proust*, Columbus, Ohio State University Press, 1966 ; René de Chantal, *Marcel Proust. Critique littéraire*, Montréal, Les Presses de l'Université de Montréal, 2 vol., 1967 ; François Kessedjian, « Proust et Racine », *Marcel Proust*, numéro spécial de la revue *Europe*, 1971, p. 28-44 ; Raymond Veisseyre, « Le théâtre au temps de Marcel Proust », *Bulletin de la Société des amis de Marcel Proust et des amis de Combray*, n°21, 1971, p. 1215-1231 ; Maurice Descotes, « Les comédiens dans *À la recherche du temps perdu* », *Revue d'histoire du théâtre*, 1978, p. 168-191 ; Antoine Compagnon, *Proust entre deux siècles*, Seuil, 1989, p. 65-107 ; Danièle Gasiglia-Laster, « Genèse d'un personnage. La Berma », dans *Marcel Proust I*, Lettres Modernes Minard, 1992, p. 17-33. Ces deux dernières études reconnaissent la dimension scénique dans l'esthétique de Proust.
3. Dans une des plus anciennes esquisses des matinées au théâtre, on constate que sa conception du théâtre se fonde dans une vaste dimension : « Or le but de l'artiste théâtral, interprète lyrique, dramatique ou comique, musicien, décorateur, danseur, son but dernier, suprême, le plus haut n'est pas plus que cette impression fugitive. » (Cahier 67, f°12v°)
4. Baudelaire, *Œuvres complètes*, Gallimard, coll. la Pléiade, t. II, 1976, p. 473.
5. *Le Banquet. 1892-1893*, Genève, Slatkine Reprints, 1971, p. 5.
6. Jackson, *La Revue blanche (1889-1903)*, Lettres Modernes, 1960, p. 13.
7. Julien Benda, *La Jeunesse d'un Clerc*, Gallimard, 1936, p. 208 ; cité par Jackson, *ibid.*, p. 26-27.
8. Roger Semichon, *Les Matinées-Conférences du Jeudi à l'Odéon*, E. Jorel, 1910.
9. Yves Sandre, « Proust chroniqueur », *Revue d'histoire littéraire de la France*, septembre-décembre 1971, p. 772.
10. *Le Journal des débats* du 31 octobre 1887. Cet article est reproduit dans *Les Impressions de théâtre*, H. Lecène et H. Oudin, deuxième série, 1888, p. 265-279.
11. *Le Journal des débats* du 29 octobre 1888 ; *ibid.*, quatrième série, 1892, p. 313-319.
12. Jean Milly, *Proust dans le texte et l'avant-texte*, Flammarion, 1985, p. 185-186.
13. *Revue des Deux Mondes* du 1^{er} janvier 1891, p. 210-224.
14. Concernant ce dialogue rédigé en 1900, voir *RTP*, t. III, p. 1637-1639.
15. Henry, « *Les Plaisirs et les Jours* : Chronologie et métempsycose », dans *Études proustiennes I*, Gallimard, coll. *Cahiers Marcel Proust*, 6, 1973, p. 72.
16. Voir, Ernst Robert-Curtius, *La Littérature européenne et le Moyen âge latin*, PUF, 1956, p. 235-244.
17. Tadié, *Proust et le roman*, Gallimard, 1986, p. 61-80.
18. Compagnon, *op. cit.*, p. 166.
19. Forestier, *Le Théâtre dans le théâtre sur la scène française du XVII^e siècle*, Genève, Droz, 1981 ; 2^e édition

augmentée, 1996, p. 41.

20. Marcel Muller, Jean-Yves Tadié, Gérard Genette ont réalisé l'analyse narratologique du voyeurisme, en signalant que ce dernier est une des techniques narratives qui permettent de multiplier le savoir du Narrateur dont la perspective est restreinte, mais n'ont pas oublié d'ajouter que ce fantasme récurrent chez l'écrivain débouche sur un problème psychologique (Muller, *Les Voix narratives dans La recherche du temps perdu*, Genève, Droz, 1965, p. 145-155 ; Tadié, *op. cit.*, 1986, p. 42-46 ; Genette, *Figures III*, Seuil, 1972, p. 218-219). L'étude du voyeurisme s'est développée infiniment jusqu'à présent : la lecture psychanalytique de Michel Erman (*L'Œil de Proust*, Nizet, 1988) et la lecture sociologique de Léon Belloï (*La Scène proustienne. Proust, Goffmann et le théâtre du monde*, Nathan, 1993) ; l'essai le plus tentant est celui de Mario Lavagetto, qui vise à résoudre l'énigme de la sexualité du Narrateur, à partir de l'examen des invraisemblances dans le mécanisme du voyeurisme que Proust a structuré (*Chambre 43*, Belin, 1996).